

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

Jean-Luc Godard et la *Gazette du cinéma*

Jean-Luc Godard and the Gazette du cinéma

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4398>

DOI : 10.4000/1895.4398

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 126-141

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Jean-Luc Godard et la *Gazette du cinéma* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4398> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4398>

N° 5 — 8 Pages NOVEMBRE 1950 25 Francs

GAZETTE DU CINÉMA

Directeur : ERIC ROHMER Rédacteur-en-chef : GEORGES KAPLAN

FONCTION DU REGARD

par
PAUL VALÉRY

Une nuit, précision énorme quant aux images. J'ai approché une fois de plus, ce secret partiel — cette étude de projection psycho-optique, dans les ténèbres. Cette relation entre « moi », la situation de la tête, les sensations des muscles oculaires, leur diversité et la figure même engendrée — figures humaines, dont l'orientation, l'expression, la situation relative sont bien déterminées par la tenue de tête et les attitudes de la face et des yeux. Reste à trouver le reste ?

Ces images d'ailleurs me semblent former une catégorie à part. Ce n'est ni image réelle, ni image de l'imagination ordinaire, ni du rêve ? Ce n'est pas pensée — ni illusion — ni souvenir discernable. Je les observe — mon observation coïncidant toujours avec une variation plus ou moins rapide, plus ou moins importante de l'image.

Ce sont des fonctions du regard.

Quant à la distance apparente où elles paraissent — ce sont évidemment des conditions angulaires. La rétine est-elle intéressée dans ce phénomène ?

En somme, il y a là une création. Ces figures me sont inconnues. J'en ai connaissance comme de nouveaux visages ; plus ou moins grimaçants. La production de ces visages est en relation avec l'attitude, l'obscurité, etc. Ils sont expressifs, variant, et leur variation liée très étroitement à mon attitude.

Je conclus à une faculté de production, et de projection. Ou peuple, et en quelque sorte, on se reproduit partiellement.

L'espace — être autre que soi.

(Tous droits réservés)

LES MALHEURS D'ORPHÉE

par
JACQUES RIVETTE


Tout se passe comme si le cinéma refusait la poésie et se complaisait à jouer aux poètes de fort mauvais tours ; le chant de Thracée était une occasion désignée pour les plus subtiles vengeances ; Cestreaux ne commettait-il pas l'imprudence suprême, en tentant sous couvert d'aventures policières, d'imposer à l'écran le mythe même du poète ?

Mais le verbe peut dénouer ses prostexes, la fable s'effrit aux interprétations, et révéler au lecteur ses significations les plus secrètes : d'aventures symboliques, la caméra se refusait à rien voir d'autre que ces aventures ; l'histoire qui trouvait sa justification en quelque haut dessin, se retrouve nue et se doit de s'attacher à ses seules apparences.

Ainsi ce film se déroule-t-il sur deux plans qui jamais ne se confondent, s'il leur arrive parfois de se croiser : l'un ou l'autre prenant le pas sur l'autre ; le thème imposant souvent sa logique abstraite au conte, ou l'anecdote compromettant le mythe et le soumettant à ses accidents.

(Suite Page 2)

LA JEUNE GARDE



« Sortis d'une maison si féconde en guerriers
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers. »

(Click! Prouttes)

La Gazette du cinéma, n° 5, novembre 1950.

Jean-Luc Godard et la *Gazette du cinéma*

Par François Albera

Les nombreuses rééditions des écrits de Godard, compilés successivement par Jean Narboni puis Alain Bergala¹, ont curieusement laissé de côté toutes les contributions de Jean-Luc Godard-Hans Lucas parues dans un numéro 5 de la *Gazette du cinéma*, de novembre 1950 qui ne sont pas moins de onze (sur les dix-huit textes qu'il publie dans ce journal²). Pour quelles raisons ? Reconduction, sans vérification, d'une première moisson lacunaire ou mise à l'écart délibérée de la part des éditeurs ou de l'auteur ? Quoi qu'il en soit, au moment même où il ne manque pas de biographies ou de textes adressés à ou concernant Godard, il nous paraît judicieux de compléter les différents *Godard par Godard* par ces textes qui n'ont pas moins d'intérêt que ceux qu'on a retenus de la même période et de ce même journal (tirés des numéros 2, 3 et 4)³. On y trouvera en effet de quoi enrichir sa connaissance du Godard critique en le voyant appréhender volontiers les films par le biais d'une « grille » morale, spirituelle ou religieuse, attaché à définir la notion de « mise en scène » — *via* Louis Lumière, Louis Feuillade, Abel Gance, David-Wark Griffith, Preston Sturges, Robert Siodmak, Thorold Dickinson, Grigori Kozintzev et Leonid Trauberg, Curtis Harrington — avant tout par le rapport à l'acteur, proposant même cette définition : « le plan de la *direction* de l'acteur, c'est-à-dire de la seule mise en scène ». Comme dans ses autres textes de cette époque Godard, alternativement Jean-Luc ou Hans Lucas, se montre avant tout soucieux de son écriture, multipliant les formules ciselées, en écho à un style littéraire « classique » — des moralistes à Giraudoux⁴ — ou à sa recherche. Il se révèle également éclectique,

1. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris Belfond, 1968 (édition Narboni), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 1 et 2, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985-1998 (édition Bergala), reprise en poche Champ / Flammarion en deux volumes (1989).
2. Les différentes éditions des écrits de Godard (voir *supra*) en publient sept et A. de Baecque en compte douze dans *Godard : Biographie* (Grasset, 2010, p. 56).
3. L'omission de deux seulement de ces onze textes a déjà été signalée, notamment par Richard Brody dans sa biographie de Godard (*Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*, Metropolitan Books, 2008 ; trad. franç. : *Jean-Luc Godard, tout est cinéma. Biographie*, Paris, Presses de la Cité, 2011) pour *le Quadrille*, et par Marc Cerisuelo dans son *Hollywood à l'écran : essai de poésie historique des films* (Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000) et son *Preston Sturges ou le génie de l'Amérique* (Paris, PUF, 2002) pour la notice sur Preston Sturges. A. de Baecque évoque le n° 5 et le fait que Godard y écrit (*op. cit.*).
4. Les références affichées à la littérature sont à cette époque assez variables (Moravia à propos de Mankiewicz dans le n° 2, mais aussi André Breton, Marivaux, Stendhal dans le n° 4, également Aragon) et parfois surprenante, eu égard à des positions ultérieures (dans le n° 4, p. 6, à propos de l'échec d'un film de Roger Livet, *l'Histoire d'Agnès* — qui utilise des tableaux de Goetz insérés dans une fiction —, on parle du « parfum de la plus médiocre des littératures (celle de Sartre) », après avoir repris des formules de Merleau-Ponty et de Ponge, sans citer ces deux noms, alors que Sartre sera plusieurs fois évoqué par la suite de manière laudative, y compris dans des films [photo dans *la Chinoise* où il est donné en rempart à la « mort de l'homme » des *Mots et les choses*]). Plus récemment c'est Maurice Blanchot qui est cité comme ayant été alors marquant (*Thomas l'obscur* [1941-1950] notamment).



Jean-Luc Godard.

volontiers paradoxal, allusif, ironique voire parodique (reprise de la dernière phrase du *Mythe de Sisyphe* de Camus à propos d'un film suédois [« il faut imaginer Ditte heureuse »]...). On pourra relever quelques prises de position propres à le distinguer du courant de pensée et d'opinions auquel il participe – ou du moins à l'idée qu'on s'en fait à travers les simplifications des commentateurs prompts à construire une « ligne » imaginaire reliant *la Revue du cinéma* aux *Cahiers* via la *Gazette* en occultant les contradictions qui traversent ces périodiques et ceux qui y écrivent⁵. Ainsi cette mise à égalité de la *Terra trema* de Visconti et de *Stromboli* de Rossellini (par ailleurs présenté sur toute la page 4 de ce numéro 5 par Maurice Schérer), si elle est, pour partie, conforme au parallélisme qu'avait établi Bazin dans son texte « manifeste » du « Film maudit » entre *la Terra trema* et *Païsa*⁶, contraste avec la « doxa » bazinienne qui ne s'arrête guère, par la suite, à ce cinéaste⁷. Son intérêt pour l'acteur – y compris dans la défini-

tion de la « mise en scène » – contraste également avec les propos d'Astruc et surtout de Schérer, partiellement ceux de Rivette⁸. Dans le cadre d'une « Chronique du 16 mm » qui concerne alors le cinéma expérimental et le cinéma amateur – espace également du court métrage –, on le voit se confronter au cinéma expérimental américain de l'immédiat après-guerre qui est assez présent dans les programmes des ciné-clubs comme de la Cinémathèque (autour de Maya Deren, Grigori Markopoulos, Kenneth Anger) avec Theodore Huff, qu'il trouve décevant (de même avait-il stigmatisé le montage des *rushes* de *Que Viva Mexico!* d'Eisenstein par Anger dans le n° 4 de la *Gazette*, p. 6 et dénoncé la « médiocrité » de ce cinéaste), tandis qu'il retient Curtis Harrington, auteur d'une *Chute de la Maison Usher* avant le *Picnic* qu'il signale; il se confronte aussi au premier film du Québécois Claude Jutra ou du Français Jean-Claude See, qui ne retiennent pas sa faveur, enfin à l'assez beau film (non nommé) de Jean Genêt, *Un chant d'amour*, dont la référence paraît sous-jacente dans une autre notice au moins (consacrée au *Vendémiaire* de Feuillade – voir *infra*). Mais le propos de cette chronique trouve son centre de gravité dans le court-métrage de Rivette, le *Quadrille*, hommage « aristocratique » à Lubitsch, qui

8. Cf. Alexandre Astruc, « Notes sur la mise en scène » (n° 1, p. 1), Maurice Schérer, « Étude technique de « la Corde » » (*id.*, pp. 1-4), Jacques Rivette, « *The Southerner* » (n° 2, p. 2), Pierre Bailly, « Avis aux usagers du plan fixe » (n° 4, p. 7), tous attachés aux questions de découpage, mouvements d'appareil, etc. Seul Rivette s'intéresse brièvement aux *gestes* dans son analyse du film de Renoir mais dans la perspective d'un rituel ou d'une célébration. Dans ses notes sur « le Rendez-vous de Biarritz » cependant, et après sa rencontre avec Antonioni dont il recueille des propos qui consonnent avec les siens (« Ce qui me sépare essentiellement des autres réalisateurs italiens, c'est que j'accorde la primauté à la direction des acteurs. Seul le geste importe pour moi; en lui se résume tout le jeu de l'acteur »), il appréhende les films qu'il commente à travers ce seul prisme, à commencer par *Cronaca di un Amore*, un film qui, « malgré la grande virtuosité de la réalisation technique, et le souci plastique constant qui s'affirme dans la beauté de chaque geste, chaque attitude et leur rigoureuse inscription dans le cadre de l'écran aussi bien que dans la photographie, [...] échappe à l'accusation d'esthétisme en organisant tout l'univers autour des acteurs (des acteurs et non des comédiens) et par rapport à eux; ils émeuvent une machinerie complexe selon le rythme de leur respiration; leur éloquence corporelle se rattache à la grande tradition du cinéma italien, celle de Lydia Borelli, Francesca Bertini et Pina Menichelli » (« Les principaux films du rendez-vous de Biarritz », n° 4, p. 3). Les autres films – *They Live by Night* de Nicholas Ray, *The Capture* de John Sturges, *l'Enfance de Gorki* de Donskoï, partiellement *Give Us This Day* d'Edward Dmytryk – sont également examinés sous l'angle de l'acteur. S'agissant du Ray, Rivette l'oppose même à *You Only Live Once* de Lang sur ce plan: tandis que chez Lang la mise en scène est si rigoureuse qu'elle devient « fatalité » et « enferme ses héros dans un univers impitoyable où tout espoir est d'avance condamné », chez Ray, on a « l'équivalent cinématographique du style de Hemingway: les visages ingrats mais transfigurés par la passion et la volonté de survivre: la narration « leur laisse toutes leurs chances et l'illusion de la liberté » (on retrouve l'opposition godardienne évoquée ci-dessus entre ceux qui regardent et ceux qui voient). De son côté Sturges, suspendant toute l'affabulation à un simple geste: lever le bras droit, « sait mieux qu'aucun autre insérer avec précision l'acteur au centre du bloc de réel que nous impose chaque plan » (*id.*, p. 3). Entre Antonioni et Bresson, Rivette s'intéresse à un type de travail avec l'acteur qui va du côté de la « mécanique » sinon de la « bio-mécanique » (Antonioni dit: « j'ai dirigé Lucia Bosé comme une marionnette ») dont il trouve une exemplification chez Hitchcock, dans *Under Capricorn*: « l'économie impose ses lois à l'esthétique et l'accomplit; le minutage de chaque geste oblige l'acteur à une métrique du mouvement; soumis aux machines, il est forcé à ce jeu *machinal* qui est le propre du jeu cinématographique auquel on n'aboutit habituellement par la fatigue qu'à force de répétitions. » Position aux résonances benjaminienes (« Que l'acteur se plie aux appareils ») qui se poursuit du côté d'une épiphanie charnelle («... que ceux-ci s'attachent au contraire à le suivre et l'interprétation alternativement crispée et décontractée respecte le double mouvement de tension et de détente de la respiration dramatique. Le corps de l'acteur qui, au théâtre, n'est que le support abstrait du geste et du verbe, retrouve ici toute sa réalité charnelle: une paupière qui s'ouvre bouleverse l'écran... » [*id.*, p. 4]).

5. Dans son *les Cahiers du cinéma Histoire d'une revue* (Paris, Éditions de l'Étoile, 1991, tome I), Antoine de Baecque ne tombe pas dans ce travers en distinguant des « générations » critiques différentes se succédant à des intervalles très courts, s'opposant ou coexistant, tout en privilégiant cependant ce qui « annonce » la « future » ligne *Cahiers*.

6. A. Bazin, « Découverte du cinéma. Défense de l'avant-garde » (catalogue du « Film maudit », 1949), repris dans *le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983, p. 226. Avec l'écart que l'on peut relever entre *Païsa* et *Stromboli*.

7. Cf. son texte sur « Le festival de Venise », où il est question, dans les deux dernières pages, de *la Terre tremble*, paru dans *Esprit* (n° 151, décembre 1948, pp. 909-910, repris en partie et avec des modifications dans *Qu'est-ce que le cinéma?*): la reconnaissance de son importance historique est contrebalancée par les reproches finals de « monstruosité cinématographique », d'« inaccessibilité au grand public », de « penchant dangereux à l'esthétisme », de « manque de feu intérieur » et de risque de n'être « qu'une splendide voie de garage » (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1962, Tome IV, p. 43 [nouvelle édition en un volume, p. 292]). Dans son « Bergmanorama », Godard opposera plus tard Bergman (et Rossellini) à Hitchcock (et Visconti) à partir d'une classification des cinéastes en deux catégories, ceux qui *voient* (un cinéma « aéré », « fluide ») et ceux qui *regardent* (cinéma réglé au millimètre) ou – variante – ceux qui regardent en l'air et ceux qui regardent par terre (*Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958, p. 4).

démontre, malgré ses imperfections, qu'il n'y a pas de différence entre 35 et 16 mm, le seul critère étant « le bon cinéma ». La non sélection de ce premier film à Biarritz a manifestement inspiré toute une part des textes de ce numéro comme du précédent où Rivette fustigeait les organisateurs de la manifestation (« Bilan pour Biarritz », n° 4, pp. 1-3). Hans Lucas s'insurge de ne voir ce film sélectionné ni à Biarritz ni à Antibes (Langlois est égratigné).

La pugnacité dont font montre les collaborateurs de la *Gazette* à l'endroit des sélectionneurs et des responsables de festivals et d'institutions « relais »⁹ fait plaisir à lire car elle est malheureusement inimaginable de nos jours où les sélectionneurs, curateurs, responsables d'institutions sont devenus intouchables alors même que leur « ligne » est devenue quasi invisible!

Le numéro 5

Ce numéro 5 de la *Gazette du cinéma* (directeur Éric Rohmer, rédacteur en chef Georges Kaplan¹⁰) ouvrait sa « une » avec un texte inédit de Paul Valéry (« Fonction du regard »)¹¹ – ce qui n'est pas sans lien, nous apprennent ses biographies, avec les débuts de Godard. Ce beau texte mériterait de figurer au côté de l'adresse aux étudiants de l'Idhec de 1944 (que L'Herbier avait reproduite dans son anthologie) qui était plus ambivalent à l'endroit du cinéma¹². Il parle – sans écrire le mot cinéma ou film – de l'expérience de spectateur et de la « catégorie à part » de « ces images » :

9. Cf. également Pierre Bailly à propos d'*Orphée* de Cocteau : « Jean Cocteau a dit qu'au cinématographe on gagnait ses procès en appel. C'est placer dans le domaine du temps le drame des films d'abord incompris. Ce domaine existe mais il n'est pas seul : l'autre drame est qu'un film ne puisse rencontrer tout de suite le public auquel il s'adresse. Il y a entre ceux qui parlent et ceux auxquels ils parlent des barrières savamment ou inconsciemment dressées, comme les Festivals et les mystères de la distribution. » (« Préliminaires à « Orphée », n° 1, mai 1950, p. 1) ; ou Jack-Michel François : « Nous ne croyons plus guère en l'efficacité des festivals et le choix arbitraire des films en compétition, voire récompensés, en est la cause première » (« None but the Lonely Heart de Clifford Odets », *id.*, p. 2). Sans parler de Bresson, interrogé par Jean Douchet sur le tournage du *Journal d'un curé de campagne*, qui « espère qu'on ne l'enverra à aucun festival » (n° 2, p. 1).

10. Il a succédé à Francis Bouchet à partir du n° 3 (septembre 1950) lui-même devenu co-directeur avec Rohmer avant de disparaître à partir du n° 4 (octobre 1950). Bouchet, venu de Rouen avec son ami Rivette (d'après A. de Baecque, *Godard : biographie*, *op. cit.*, p. 55), était ou est devenu « réalisateur télé » selon Rohmer (*Le Goût de la beauté*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, entretien avec Narboni).

11. De même que les n° 1 et 2 proposaient un texte de Jean-Paul Sartre (« Le cinéma n'est pas une mauvaise école », discours de distribution des prix prononcé au lycée du Havre en 1931) centré sur le « phénomène cinématographique », notamment l'expérience du spectateur, plutôt que sur le « phénomène filmique » – ce qui le distingue assez nettement des propos tenus majoritairement dans la *Gazette*.

12. « Cinématographe », *Cahier IDHEC* n° 1, 1944 (repris dans Marcel L'Herbier, dir., *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrèa, 1946, pp. 35-36, et plus récemment par Daniel Banda et José Moure, dir., *le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Champs Flammarion, 2011, p. 265). Ce texte sera discuté par Siegfried Kracauer dans *Theory of Film (Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle)*, Paris, Flammarion, 2010 [1960], pp. 405-407 qui trouve qu'il « sonne creux » [*hollow*], sans tenir compte de cette ambivalence (« mon âme est divisée par ses prestiges » écrit Valéry).

ni image réelle, ni image de l'imagination ordinaire, ni du rêve? Ce n'est pas pensée – ni illusion – ni souvenir discernable. [...] Ce sont des *fonctions du regard*. [...] En somme, il y a là une *création*. Ces figures me sont inconnues. J'en ai connaissance comme de nouveaux visages; plus ou moins grimaçants. La production de ces visages est en relation avec l'attitude, l'obscurité, etc. Ils sont *expressifs*, variant, et leur variation liée très étroitement à mon attitude.

La mise en page de cette « une » dispose, sous les trois colonnes du texte de Valéry, une photo du film *La Jeune Garde* (de Sergueï Guerassimov)¹³ présentant quatre visages d'adolescents des deux sexes aux regards tournés vers le hors-champ, offrant chacun un type d'expressivité différente, avec, en sous-titre, deux vers non signés : « Sortis d'une maison si féconde en guerriers / Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers »¹⁴.

Par ailleurs ce numéro – qui serait tout entier à reproduire comme les cinq qu'a comptés ce journal à dire vrai – comportait des contributions de Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Maurice Schérer et Pierre Bailly. Doniol-Valcroze dans « Les yeux ouverts » répond au « mépris » et aux « sarcasmes » dont Rivette a accablé, dans le numéro précédent, le « Rendez-vous de Biarritz 1950 » dont il était l'un des organisateurs¹⁵. Rivette lui rétorque qu'il a peu de goût pour la polémique et qu'il persiste à signe. Maurice Schérer consacre une page à *Siromboli* de Rossellini, « grand film catholique », exaltant l'idée chrétienne de la grâce, « sans rhétorique, par la seule évidence de ce qui nous est donné à voir ». Une comparaison fait contraster le protestant Hitchcock, dans *Under Capricorn*, et le catholique Rossellini sur le personnage même d'Ingrid Bergman. Enfin Pierre Bailly livre « Trois chapitres sur les acteurs » où il récuse

13. Adaptation d'un Prix Staline de littérature (le roman homonyme d'Alexandre Fadéiev) consacré à la lutte des kom-somols de Krasnodon contre l'envahisseur nazi. Achievé en 1947, il dut être modifié pour sortir en 1948, sa représentation du combat et en particulier du rôle du parti communiste ayant fait l'objet de critiques. Il sort à Paris le 12 juin 1950. Godard a déjà fait allusion à ce film dans son ambigu « Pour un cinéma politique » (*Gazette* n° 3, septembre 1950) : « Et si nous aimons tant *La Jeune Garde*, c'est qu'il n'est qu'une oscillation entre ces deux pôles, un cœur qui bat sans cesse entre le culte de l'Absolu et le culte de l'Action. Un plan remarquable résume, non seulement l'esthétique de Serge Guerassimov [...] mais peut-être tout le cinéma russe : une jeune fille devant sa porte, dans un interminable silence, ravale ses larmes qui rejaillissent enfin avec violence, apparition brusque de l'existence. La notion de plan [...] prend ici sa véritable fonction de signe, qui est d'annoncer quelque chose dont il prend la place. » (p. 4). Cette définition « linguistique » du plan se rattache à la lecture que Godard fait alors des *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* de Brice Parain [Paris, Gallimard, 1942, rééd. « idées », 1972], lequel réfléchit à partir de Platon (théorie de la nomination) et Aristote (théorie de la proposition) sur les rapports du langage au réel, récusant aussi bien le lien « naturel » que « conventionnel » des mots aux objets, établissant que le « mot » ne reçoit son sens que dans la phrase, puis discute Descartes et Pascal. Godard cite Brice Parain approximativement quelques lignes plus bas en note : « Le signe nous oblige à nous figurer un objet de sa signification » (le texte exact est : « Ce n'est pas l'objet qui donne sa signification au signe, mais le signe qui nous impose de nous figurer un objet [à partir] de sa signification », *op. cit.*, p. 73 [rééd., p. 99]).

14. Pierre Corneille le *Cid*, acte I, scène I. Le texte original est : « Et sort d'une maison si féconde en guerriers... ». Cette photographie, la plus courante concernant ce film, est un recadrage – soit du fait de l'agence de publicité (Procinex) soit du fait de la revue – de l'image originale qui comporte un personnage supplémentaire (à gauche), cadre les jeunes gens à la taille et laisse deviner à l'arrière-plan une corde ou une chaîne et donc une salle de torture de la Gestapo.

15. Doniol-Valcroze présente « Le rendez-vous de Biarritz » dans le n° 3 (p. 3) dont on publie par ailleurs le programme, et Rivette publie son « Bilan pour Biarritz » dans le n° 4, d'octobre 1950 (pp. 1-2).



Jean-Luc Godard.

Sang du poète, à *la Belle et la bête*, aux *Enfants terribles*, Cocteau ici, comme déjà dans *l'Aigle à deux têtes*, veut « faire cinéma » et cède aux « virtuosités » – dont les « méfaits ont ainsi gâté naguère le *Macbeth* de Welles, jadis *l'Octobre* d'Eisenstein, films inquiétants où l'on voit le cinéma se détruire lui-même... »¹⁸

16. Pierre Bailly, contributeur prolifique dès le n° 1, est le réalisateur d'un court-métrage, *le Vol de la perle*, réalisé avec la collaboration de Georges Desneiges (dont la signature apparaît également dans la *Gazette* n° 1).

17. Présenté pourtant de manière élogieuse par Pierre Bailly dans le n° 1 de la *Gazette* (« Préliminaires à « *Orphée* », p. 1) et à nouveau présenté en une du n° 4 par une photographie sous-titrée : « Nous en avons déjà parlé. Peut-être l'équivoque actuellement entretenue par la critique nous obligera-t-elle à y revenir. »

18. Au contraire, Jean Domarchi faisait l'éloge de *Macbeth* dans le n° 2 de la *Gazette* (« À propos de *Macbeth* », pp. 1 et 4) : « ... ce n'est pas seulement notre connaissance de *Macbeth* qui s'en trouve enrichie mais notre connaissance des possibilités mêmes du cinéma ». Quant à *Octobre*, Astruc, qui, dans « Six mille et cinquante ans » affirme que « les plus beaux films du monde ont été réalisés en Russie soviétique au lendemain de la révolution d'Octobre, par un étudiant en arts mécaniques obsédé de formes, plus encore que de sujets », ne voit rien « qui puisse se comparer en efficacité lyrique avec ce formidable piétinement d'une troupe de marins buvant sous les projecteurs, avec cette prodigieuse architecture de lignes et de visages qui s'installe sur l'écran comme les accords d'une nouvelle symphonie héroïque au moment où, dans *Octobre*, l'assaut va être donné au palais d'hiver. » (n° 4, p. 2).

la sur-marionnette de Craig et plaide pour une conception de la direction d'acteur « sur-autoritaire dans ses buts » et « sur-libérale dans ses moyens » qui suppose « des acteurs différents de ceux-là dont tout le métier consiste à exécuter leur numéro traditionnel à l'occasion de n'importe quel rôle »¹⁶.

Mais le texte le plus important et le plus inattendu du numéro c'est « Les malheurs d'Orphée ». Rivette évoque avec sévérité l'*Orphée* de Cocteau¹⁷, « film de gangsters fragmentaire et inachevé », « film d'acteur », auquel il reproche de se dérouler sur deux plans, « le thème imposant souvent sa logique abstraite au conte, ou l'anecdote compromettant le mythe et le soumettant à ses accidents » : « ici règne le compromis ; et s'affirme une volonté pernicieuse de jouer sur tous les tableaux, tout en gardant prudemment par devoir soi ses cartes les plus précieuses. Les chances éparpillées s'émiettent... » Contrairement au

Ce texte (peu évoqué depuis lors et qui pourtant en programme plus d'un à venir) établit, sans ménagement pour ceux qui y contreviennent, la « morale du cinéma » que l'auteur développera par la suite¹⁹. La répulsion pour les angles et perspectives insolites qui conduisent à la « destruction de la continuité », la répulsion pour toute « forme rare », pour toute « outrecuidance » de littérateur voulant « nous imposer l'expression d'une « vision personnelle » » s'appuie sur cette conviction : « la caméra est un appareil enregistreur » ; ses caprices ne nous intéressent pas, mais seule la réalité qu'elle capte ; nous nions son pouvoir transfigurateur. » « Le cinéaste doit savoir respecter ce qu'il filme et se soumettre à son objet ; le jeu est interdit. [...] qu'il refuse ainsi toute affirmation outrecuidante du moi, et s'exerce à l'humilité, devant cet univers qui cesse de lui appartenir et s'échappe de ses mains pour graviter librement. » Le paradoxe du film, conclut-il, est qu'à l'écran « l'âme semble se résumer au corps », que le cinéma est un « art tout physique où semblent seuls compter les gestes et les apparences » ; mais cette équation se retourne : « rien n'existe qu'incarné ».

Le déplacement opéré par Rivette de la construction, de « l'écriture » filmiques à la question de l'acteur – évoquée plus haut – s'inscrit manifestement dans ce point de vue, comme il explique la récusation qu'il fait à plusieurs reprises du « scénario » (« le scénario n'existe pas ») et, du coup, l'intérêt qu'il porte de manière inattendue au *Troisième Coup* d'Igor Savtchenko, dont il salue la « conception totalement révolutionnaire du scénario » fondé sur « le refus délibéré de l'anecdote » : « la succession des plans se fait [...] selon les seules lois de la dialectique : la blancheur du calme bureau de Staline s'oppose antithétiquement au sombre décor de Nibelungen où Hitler hurle sa rage ; les mouvements d'appareil n'obéissent plus à quelque souci narratif ; et leur ampleur

19. Cf. le (désormais trop) fameux « De l'abjection » par exemple (*Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, pp. 54-5). On y trouve aussi toute une part du positionnement straubien.



Jean-Luc Godard.

n'a d'autre but que de provoquer l'admiration et souligner la grandeur et la puissance de la Russie soviétique» (n° 4, p. 3)²⁰.

Revenons aux textes de Godard-Lucas pour relever que la plupart sont des notes sur des films distribués en salles (toute la page 5 à l'exception d'une notule de Rivette²¹ et une autre signée C.D.²²) ou présentés à la Cinémathèque (toute la page 6 à l'exception d'une note de Maurice Schérer sur *One Exciting Night* de Griffith, conseillé «à ceux que, dans l'auteur d'*Intolerance*, génèrait une pointe de pathos»: «la comédie moyenne est née: que lui apporteront de plus les subtilités du découpage d'un Lubitsch ou d'un Clair?»), outre l'article, d'une plus grande ampleur, concernant le 16 mm. (p. 8) qui commente également des films montrés à la Cinémathèque et au festival de Biarritz.

NB. Tous les textes reproduits ci-après sont signés: Jean-Luc Godard, J.L.G. ou J.-L.G., Hans

20. On pourrait relever qu'à rebours, là encore, des idées reçues, la place occupée par les films soviétiques du moment – le moment «stalinien» au sens propre – est, chez les cinéphiles comme Godard ou Rivette, assez grande et dénuée des *a priori* que la «guerre froide» a, depuis lors, imposés. Godard, écrit de Baecque, se fait le «chantre lyrique du cinéma stalinien pour prendre ses lecteurs et ses amis à contre-pied» (*op. cit.*, p. 57): à lire l'ensemble des numéros de la *Gazette* on voit qu'on ne peut se limiter à cette analyse car la position de Godard n'est pas isolée. On pourrait, de ce fait, à la fois relativiser «l'aveuglement» dont ferait montre Sadoul à propos de ces films, qu'il admire lui aussi (tel qu'A. de Baecque a pu en instruire le dossier dans sa contribution à Natacha Laurent, dir., *le Cinéma «stalinien», questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail/Cinémathèque de Toulouse, 2003: «Georges Sadoul, les *Lettres françaises* et le cinéma stalinien en France», pp. 216 et sq. (repris dans *la Cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003 [rééd. Plurid, 2005, pp. 63-96]), et prendre la mesure de la fonction que joue l'article de Bazin paru dans *Esprit* (n° 170 d'août 1950 – dont l'éditorial porte sur la guerre de Corée) sur «Le cinéma soviétique et le mythe de Staline» et «Du réalisme socialiste au film formaliste à thèse» (pp. 210-235) – dont *Qu'est-ce que le cinéma?* [Paris, Cerf, 1958, tome I, pp. 75-89] n'a retenu que la première partie, centrée sur le *Troisième Coup*, la *Bataille de Stalingrad* et le *Serment* – et qui déclencha une controverse avec Sadoul, apostrophé dans le texte original (Voir Christophe Chauville, «Guerres froides: Bazin vs Sadoul», *Vértigo* n° 13, 1995, pp. 31-35 et A. de Baecque, «Bazin in Combat» dans Dudley Andrew, dir., *Opening Bazin*, Oxford University Press, 2011, pp. 228-9). (Sadoul fait explicitement allusion à la théorie du «mythe» et aux arguments de Bazin dans sa nécrologie de Staline [*les Lettres françaises*, n° 456, 12 mars 1953]). Les analyses de Bazin sur la représentation de l'histoire et des personnages politiques, sur la dimension esthétique même des films soviétiques distribués en France à ce moment-là ne coïncident pas avec celles de Rivette et Godard – lesquels réitéreront leur admiration pour un certain cinéma «stalinien» dans leur éloge de Barnet (le premier à propos d'*Un été prodigieux* dans les *Cahiers du cinéma*, n° 30, février 1953, le second sur le *Lutteur et le clown* dans les *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959). (Voir aussi ce qu'écrivit au même moment Claude Mauriac dans le *Figaro littéraire*: «L'art est... retourné en URSS à ses sources. Sa raison d'être est de mettre l'homme en communication avec le sacré. Au lieu de trouver en soi-même sa fin, l'œuvre renvoie à une vérité transcendante.» [*le Figaro littéraire*, 25 novembre 1950] et: «Comment nous défendre d'admirer cette volonté de changer l'homme?»; «Le but est de pénétrer le plus humble des citoyens du sentiment de cette gloire et de cet orgueil», «[du] sens de la grandeur nationale.» [repris dans *L'Amour du cinéma*, Albin Michel, 1954, pp. 304-315]).

21. Sur le film soviétique *Un homme véritable* d'Alexandre Stolper (d'après Boris Polevoi). Le film verra son visa d'exploitation commercial lui être retiré alors qu'une salle des Champs-Élysées l'avait annoncé, que les visas commercial et non-commercial ainsi que l'autorisation de doublage avaient été accordés dans un premier temps.

22. Consacrée à *Si bémol et fa dièse* (*A Song is Born* de Howard Hawks, 1948) et *Vive Monsieur le Maire* (*The Inspector General* de Henry Koster, 1949) avec Danny Kaye.

Lucas ou H. L. Le sommaire, en première page, ne mentionne aucune de ces signatures s'il indique bien les trois chroniques où elles apparaissent.

Gazette du cinéma, n° 5, novembre 1950

Les Films

*The Great Mac Ginty*²³

Scénariste sous le règne de la comédie américaine, Preston Sturges débuta dans la mise en scène en même temps que la guerre s'installait en Europe. La faiblesse de son premier film et les charmes exigus des deux suivants ne sont dus qu'aux exigences de l'*Aufklärung*, sous laquelle il avait fait ses premières armes et dont, à partir de *Sullivan's Travels*²⁴, il faussera méthodiquement les brillants. Le sens de ce court apologue était clair: histoire de rire, Preston Sturges ne travaillait plus désormais qu'en extérieurs. C'était un phénoménologue dont la souplesse était celle de Shéridan²⁵ plutôt que de Voltaire. Il filmait tout à la fois le comique et son absence et dépouillait les objets et les hommes de toutes significations préconçues²⁶.

Il y a un peu plus de cent cinquante ans, un grand peintre faisait de lui un remarquable portrait: le bel indifférent²⁷. Mais il n'est pas douteux que cette belle monotonie soit le calque d'une catastrophe intime. Retirant à toutes mains ses mains, devenant lui-même extérieur, Preston Sturges

23. *The Great Mac Ginty* (*Gouverneur malgré lui*, E.-U., 1940). Réal. et scén.: Preston Sturges. Avec Brian Donlevy, Muriel Angelus, Akim Tamiroff, Allyn Joslyn.

24. *Sullivan's Travels* (*les Voyages de Sullivan*, E.-U., 1942).

25. Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), poète, homme de théâtre irlandais, propriétaire du Theatre Royal Drury Lane de Londres, auteur du fameux *The Critic* (le Critique) satire de l'illusion théâtrale, homme politique enfin.

26. Dans sa notule consacrée à *Works of Calder* de Burgess Meredith, parue dans le numéro précédent, Hans Lucas en parle comme d'«un film de propagande en faveur des objets» et ajoute: «En ce sens peu de films en sont aussi proches que les comédies de Preston Sturges.» (n° 4, p. 6).

27. *L'Indifférent* (1717), tableau de Watteau conservé au Musée du Louvre – où il a été volé en juin 1939 puis retrouvé. Il a suscité plus d'un commentaire littéraire (Rilke, Colette, Claudel qui, dans *l'Œil écoute* [Gallimard, 1946], en parle ainsi: «... ce n'est pas qu'il soit indifférent, ce messager de nacre, cet avant-courrier de l'Aurore, disons plutôt qu'il balance entre l'essor et la marche, et ce n'est pas que déjà il danse, mais l'un de ses bras étendu et l'autre avec ampleur déployant l'aile lyrique, il suspend un équilibre dont le poids, plus qu'à demi conjuré, ne forme que le moindre élément. Il est en position de départ et d'entrée, il écoute, il attend le moment juste, il le cherche dans nos yeux, de la pointe frémissante de ses doigts, à l'extrémité de ce bras étendu il compte, et l'autre bras volatil avec l'ample cape se prépare à seconder le jarret. Moitié faon et moitié oiseau, moitié sensibilité et moitié discours, moitié aplomb et moitié déjà la détente! [...] toute la raison d'être du personnage est dans l'élan mesuré qu'il se prépare à prendre, effacé, anéanti dans son propre tourbillon. Ainsi le poète ambigu, inventeur de sa propre prosodie, dont on ne sait s'il vole ou s'il marche, son pied, ou cette aile quand il le veut déployée, à aucun élément étranger, que ce soit la terre, ou l'air, ou le feu, ou cette eau pour y nager que l'on appelle éther!»). *Le Bel Indifférent* est une pièce de Cocteau écrite pour Édith Piaf en 1940 (qu'adaptera au cinéma Jacques Demy).

installe l'amour des autres dans un carrousel trop fragile pour survivre à l'ironie méprisante et surannée dont il s'inspire²⁸.

H. L.

*Ditte Menneskebarn*²⁹

Voici un film cynique et tendre. Sa douceur est l'aveu d'un ressentiment trop vite ému et son cynisme l'amertume d'une révolte qui se farde de trop de tendresse. Si le film relève d'un protestantisme certain, il emprunte plus aux démentes de l'hérésie qu'aux plaisirs vertueux de l'offense. Les conduites de la mère et de la fille s'entrecroisent, jouent en *compensation* l'une de l'autre et partant, d'un bonheur irréprochable, puisqu'elles ne se suivent que pour parfaire leurs ressemblances et que la grâce de l'une éclaire en l'absolvant le péché de l'autre. À chaque seconde une étoile nouvelle vient au monde: dépourvu des attraits du scandale, le corps de Tove Maës est frais et jeune comme l'hostie. Il n'y a devant lui qu'une seule chose à faire: il faut imaginer Ditte heureuse.

J.-L. G.

*La Femme à l'écharpe pailletée*³⁰

Depuis qu'il travaille à Hollywood, Robert Siodmak est le plus connu des inconnus qui mettent en scène les films de terreur. Mais les fleurs de la terreur sont ici les ruses sous lesquelles se cache la rhétorique. L'élégance brutale de la mise en scène triompha une seule fois des sourires noirs et beaux, déployant le visage de neige d'Ava Gardner. *Passion fatale* nous offre la première jeune fille dostoïevskienne du cinéma – Natacha de diamant, belle à couper le souffle – et voyait chez l'auteur la morale triompher de l'esthétisme³¹. Cependant le titre original témoignait du grand péché qu'il y avait à obéir à la rhétorique. Chacun des acteurs est pécheur, car ses gestes composent avec un langage en face duquel

l'obéissance n'est que l'avantage hâtif d'une perte prochaine. J'aime y voir la définition du romantisme: chaque œuvre contient ici son propre commentaire³². Chaque personnage agit à l'unique bénéfice du mépris qui le terrorise.

Junker de la mise en scène, Robert Siodmak dans son dernier film cache à nouveau ses phrases glaciales sous une écharpe de crimes. Il impose au photographe le même style des grises images grisées d'un léger dégoût pour les acteurs, pour Barbara Stanwyck toujours belle comme un petit requin couvert d'argent.

H. L.

À la Cinémathèque

*Gaslight*³³

On sait l'histoire de ce film, réalisé en 1940 par Thorold Dickinson, dont nous venons de voir à Paris *Queen of Spades*³⁴. Tous les droits en avaient été achetés par la Metro-Goldwyn-Mayer qui confia à George Cukor le soin de diriger Ingrid Bergman et Charles Boyer dans une nouvelle version assez soigneusement décalquée³⁵. Remercions M. Henri Langlois d'avoir tiré du feu pour le projeter dans la salle de l'avenue de Messine, un film qui montre qu'il y a dans le cinéma anglais quelques personnes à savoir diriger les acteurs³⁶.

On connaît l'intrigue de *Gaslight*: un élégant criminel revient avec sa jeune femme dans la maison où il avait étranglé une vieille tante. Il tente de convaincre son épouse de sa folie, afin d'hériter de sa fortune après l'avoir fait interner. Cette assez peu croyable histoire est heureusement traitée par M. Thorold Dickinson qui se contente, avec une adresse tranquille, d'insister sur les évolutions des personnages et des pleurs et des sourires qui en sont la marque. Sa mise en scène est d'une discrétion et d'un goût parfaits. Je n'en veux pour preuve que la révérence à Degas, lors d'une ravissante séance de french-cancan. M. Dickinson semble par ailleurs aimer fort le cinéma muet et, jetant des cerceaux dans les jambes des jeunes femmes, au milieu des petites filles à grands nœuds papillon, envoyer à Griffith quelques louanges émuës.

J.-L. G.

28. On peut confronter cette notule et ses formules ramassées aux propos opposés que tiennent alors deux contemporains: André Bazin, dans plusieurs critiques parues dans *L'Écran français* (n° 150, 11 mai 1948; n° 191, 22 février 1949; n° 205, 31 mai 1949) et *Radio-Cinéma* (mai 1951) (repris dans *le Cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975) qui voit en Sturges un « moraliste » renouvelant la comédie américaine en transformant l'humour en ironie (« les films de Sturges prolongent la comédie américaine par sa négation »), et Siegfried Kracauer, dans *Film in Review* (vol.1, février 1950) qui voit dans le « retour » au *slapstick* de Sturges une « trahison » du rire gouvernée par le « conformisme » (« D'abord Sturges attise l'esprit critique d'un public qu'il flatte en lui faisant entrevoir les aspects discutables de notre société; puis il fait comprendre au public que notre monde est en fait un paradis où les torts se réparent automatiquement. Il ne dissimule rien et maquille tout. Il utilise les outils de la critique sociale mais pour en détruire la puissance constructive. ») (les textes de Bazin et de Kracauer ont été repris dans Roland Cosandey, dir., *Preston Sturges*, Locarno, Festival international du film, 1989, pp. 38-55).

29. *Ditte Menneskebarn* (*Ditte, Fille de l'homme*, Danemark, 1946). Réal., scén.: Bjarne Henning-Jensen, Jon Iversen, d'après le roman de Martin Andersen Nexø. Avec Tove Maës (*Ditte*), Karen Poulsen, Rasmus Ottesen, Karen Lykkehus (la mère).

30. *The File of Thelma Jordan* (*la Femme à l'écharpe pailletée*, E.-U., 1949). Réal.: Robert Siodmak. Scén.: Ketti Frings. Avec: Barbara Stanwyck (*Thelma Jordan*), Wendell Corey (*Cleve Marshall*).

31. *The Great Sinner* (*Passion fatale*, E.-U., 1949). Réal.: R. Siodmak, (auparavant, Siodmak avait fait débiter Ava Gardner dans un premier rôle d'envergure avec *The Killers* [*les Tueurs*, 1946]).

32. Cf. Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris José Corti, 1946 [1937].

33. *Gaslight* (*Angel Street* aux E.-U., Grande-Bretagne, 1940), Réal.: Thorold Dickinson d'après la pièce homonyme de Patrick Hamilton. Avec: Anton Walbrook, Diana Wynyard, Frank Pettingel.

34. *The Queen of Spades* (*la Reine des cartes*, E.-U., 1949). Présenté au festival de Cannes 1949.

35. *Gaslight* (*Hantise*, E.-U., 1944). Réal.: G. Cukor. Avec: Ingrid Bergman, Charles Boyer.

36. Le négatif du film, racheté par la MGM, avait été détruit afin de laisser place au *remake* de Cukor et sans doute les copies en circulation devaient-elles subir le même sort.

*Le Trésor*³⁷

G.W. Pabst est un peu trop connu et son premier film nous révèle sa vraie et seule qualité : la majesté du travail de l'artisan. Les trésors de Pabst ne sont que la lenteur du jeu des acteurs, les gestes simplifiés soustraits de l'inutile (et non créés à partir de l'immobilité). Ils permettent à leur auteur d'évoluer souvent avec l'aisance d'un empereur comme l'attestent aussi bien que *Loulou*, *la Rue sans joie* et *Don Quichotte*³⁸.

[Hans Lucas]

*Vendémiaire*³⁹

On sait qu'Abel Gance et Louis Feuillade sont les seuls metteurs en scène que la France puisse comparer à Griffith. Il importe peu de savoir qui a inventé le gros plan, la profondeur de champ ou le panoramique. Mais nous voyons qu'autour des années dix s'est développé un sens aigu des problèmes de la mise en scène qui a souvent été nié et contredit, mais jamais dépassé. *Vendémiaire* est traité comme un oratorio où la lenteur et la sérénité du découpage infusent au mot patrie un prestige hors de tout ridicule. C'est l'histoire très simple d'amours entrelacées que dénoue, à la saison des vendanges, l'intrusion d'un prisonnier allemand beau comme un genêt⁴⁰.

[Hans Lucas]

*Le Manteau*⁴¹

Adapté de deux nouvelles de Nicolas Gogol, ce manteau sort en droite ligne de la fabrique de « l'acteur excentrique »⁴². Les auteurs ont su depuis s'assagier. Mais ce curieux et incompréhensible film montre que les jeux de « l'avant-garde » n'avaient pour eux aucun secret, à tel point que les faux brillants des vêtements scintillaient parfois des feux de la vraie richesse.

[Hans Lucas]

37. *Der Schatz* (le Trésor, Allemagne, 1923). Réal. : G.W. Pabst. Scén. : Rudolph Batsch, Willy Hennings. Avec : Albert Steinrück, Lucie Mannheim, Ilka Grüning, Werner Krauss.

38. *Die Büchse der Pandora* (Loulou, Allemagne, 1929) ; *Die Freudlose Gasse* (la Rue sans joie, Allemagne, 1925) ; *Don Quichotte* (France, 1933).

39. *Vendémiaire* (France, 1919). Réal., scén. : Louis Feuillade. Avec : René Cresté (Pierre Bertin), Édouard Maté, Louis Leubas, Mary Harald, Georges Biscot.

40. Allusion probable à Jean Genêt (qui écrira dans *Pompes funèbres* – « la plus belle image érotique, la plus grave, celle vers quoi tout tendait, préparée par une sorte de fête intérieure, m'était offerte par un beau soldat allemand... ») dont il est question plus bas à propos d'*Un chant d'amour*.

41. *Chinel* (le Manteau, URSS, 1926). Réal. : Grigori Kozintzev, Leonid Trauberg. Scén. : Iouri Tynianov d'après le *Manteau*, *Perspective Nevski* et la *Querelle des deux Ivan* de Gogol. Avec : A. Kostichkine, A. Eremieva, S. Guerassimov.

42. FEKS, Fabrique de l'acteur excentrique, créée en 1921 par Kozintzev, Trauberg, G. Kryjitski et Serguei Ioutkevitch. Dans le numéro 3 de la *Gazette*, à la faveur d'un article de Georges Annenkov, « Points névralgiques » (pp. 1-2) on présente ce décorateur et créateur de costumes – qui venait de signer le décor de la *Ronde* d'Ophuls avant de contribuer au *Plaisir*, à *Madame de...* et à *Lola Montès* – comme ayant été en URSS, jusqu'en 1925, « professeur à l'Institut des metteurs en scène et président du « Mouvement Excentrique » (Trauberg, Kozintzeff, Ioutkevitch et quelques autres réalisateurs soviétiques) ». Cette appartenance d'Annenkov à la FEKS n'est pas attestée.

*Zvenigora*⁴³ – *Mitchourine*⁴⁴

Alexandre Dovjenko est un paysan amoureux de l'Ukraine. Tous ses films, de près ou de loin, sont la chronique du seul amour qu'il attisa jamais pour celle qui fut sa mère, sa sœur, sa fiancée et aujourd'hui sa femme : la terre. *Zvenigora* est fait par un enfant qui brise encore les jouets reçus de celle dont il est né. Mais les enfants deviennent des hommes et les rendez-vous dans les buissons de *la Terre* voient leur couronnement dans la fidélité conjugale de *Mitchourine*. Il faut bien nommer bas les instincts qui reprochent à ce film sa facilité, puisqu'ils sont ceux du désespoir et ne voient pas que les jeunes filles qui confient le rouge de leurs lèvres à leurs drapeaux sont parées de couleurs même de la vie.

[Hans Lucas]

*The Land*⁴⁵

Flaherty était l'honneur et la gloire du cinéma documentaire. Filmant presque toujours la face du bonheur ou du moins des hommes que nos yeux rehaussaient des vertus de l'espoir, une amitié pleine de talent l'autorisait à recréer la vie telle qu'il aimait qu'elle fût. Une telle honnêteté l'obligea brusquement en face du malheur à retourner une rhétorique qu'il mit au service de la très grande misère des fermiers américains, et dont il était si sûr et fier, qu'elle lui donna la force d'un réquisitoire. Ses

43. *Zvenigora* (URSS, 1928). Réal., scén. : A. Dovjenko. Avec : Georgui Astafiev, Nikolai Nademsky, Vladimir Ouralski.

44. *Michurin* (*Mitchourine*, la vie en fleurs, URSS, 1948). Réal., scén. : A. Dovjenko. Avec : Vladimir Soloviev, Gregori Velov, Alexandra Vasilieva, Serguei Bondartchouk. Godard évoque déjà ce film dans son article « Pour un cinéma politique » en le donnant, avec *L'Arc en ciel* de Donskoï (1944), en exemple de film « où l'intrigue est donnée avant toutes choses », répondant « de tous les mouvements des personnages », contrairement à *Zoia* (de Lev Arnchtam, 1944, musique de Chostakovitch – montré au festival de Cannes 1946) et *Ivan le terrible* (n° 4, p. 4). Ce film – qu'Annenkov cite comme un exemple de « grosse tarte » avec la *Joan of Arc* de Victor Fleming (*op. cit.*, n° 3, p. 2) –, présenté à la presse, se voit interdit à son tour sur la base du décret Jules Moch du 6 décembre 1948 (qui déclenche une série d'articles virulents sur la censure de Georges Sadoul dans *l'Écran français* en 1950-1, stigmatisant ce ministre socialiste sous le nom de « flic de service »). Parmi les films soviétiques interdits, outre *Mitchourine* et *Un homme véritable*, il y a les *Audacieux* de Loudine, *Et l'acier fut trempé* de Donskoï, *la Chute de Berlin* 2^e partie (la 1^{re} ayant, elle, subi des coupures) de Tchaourel, le documentaire *Athlètes par millions* et la version sonorisée du *Potemkine*. L'URSS souhaitait de son côté distribuer, en échange de la distribution française de ces titres, huit films français sur son territoire (parmi lesquels *Antoine et Antoinette*, *Jour de Fête*, *la Symphonie fantastique...*). Le seul film autorisé à l'exportation sera *Clochemerle* de Pierre Chenal (1947) (Voir *l'Écran français* n° 346, 27 février 1952, p. 4). De *Mitchourine*, Bazin, dans son article d'*Esprit* d'août 1950, écrivait qu'il était « ennuyeux, anodin et médiocrement réalisé » (*op. cit.*, p. 210), et plus loin : « admirable sujet d'une photogénie privilégiée pour un film en couleur, gâché par une construction ennuyeuse jusqu'à l'incohérence : une maladresse didactique qui confine au sabotage s'agissant d'un film scientifique, et un irréalisme historique d'image d'Épinal », ne retenant qu'un seul « grand moment » de deux secondes, celui de Mitchourine, « après la mort de sa femme, seul dans le vent d'automne face au ciel » (*op. cit.*, p. 229).

45. *The Land* (E.-U., 1942). Réal., scén. : Robert Flaherty. Produit par le Département de l'Agriculture américain et interdit à la distribution dans les salles en raison de son pessimisme. Dans sa nécrologie du cinéaste, Georges Sadoul, l'année suivante, écrit à propos de ce film : « Hors son mythe du bon sauvage, Flaherty manquait singulièrement d'idées générales. Il se contenta d'enregistrer avec une sincérité déchirante les atrocités qu'il découvrit : les forêts dévastées, la sécheresse, [...] les tempêtes de sable [...] les familles ruinées jetées sur les routes et entreprenant l'affreux exode des *Raisins de la colère*... » (« Hommage à Robert Flaherty. À la mémoire du réalisateur de *Nanouk* et de *The Land* », les *Lettres françaises*, n° 379, 13 septembre 1951, p. 6).

acteurs avaient le ventre trop creux et le corps trop fatigué pour esquisser le moindre geste, la plus petite danse. Flaherty alors travailla pour deux. Il avait trop à parler au nom des milliers d'hommes pour s'essouffler sur les beautés de la campagne américaine, trop à clamer en faveur des voix éteintes une âpre vérité, pour diriger une misère que chaque mouvement d'appareil lui découvrirait multiple à l'infini. Ce film a été interdit en Amérique.

[Hans Lucas]

*Vinti anni d'arte mutò*⁴⁶

Ce n'est pas un hasard si les deux seuls grands films nés du néo-réalisme italien, *la Terra trema* et *Stromboli*⁴⁷ rejoignent l'époque des divas, tant il est vrai que les errements de la sainteté se peuvent concilier avec l'alacrité des sentiments exaspérés. Plus que les incantations de quelque déesse, dont une raison méprisante et indignée ne parvient pas à étouffer la gradation éclatante, ce montage de quelques films italiens des années cinq et trente affirme la maîtrise d'un cinéma que l'on s'est plu à découvrir il y a cinq ans et qui avait, dès sa naissance, atteint aux sommets les plus hauts, tant en ce qui regarde le jeu des acteurs que l'exercice de la mise en scène.

Hans Lucas

*Chronique du 16 mm*⁴⁸

M. Henri Langlois n'est pas toujours égal à lui-même, mais il est permis de se demander dans quelle mesure il participa à la sélection des films en 16 mm. destinés au festival d'Antibes⁴⁹, et dont certains furent projetés à la Cinémathèque française les premiers jours de novembre. Pourquoi, par exemple, n'y a-t-on pas montré *le Quadrille* (que nous avons pu voir à une séance de ciné-club)⁵⁰ au lieu de films décevants comme *Actualités 666*⁵¹, *Mouvement perpétuel*⁵², *Uncomfortable man*⁵³..., où le cinéma ne servait guère que de prête-nom.

46. *Vinti anni di arte mutò*: film de montage non repéré ou montage dû à la Cinémathèque française. Quelques années auparavant *la Revue du cinéma* (n° 13, mai 1948) avait consacré un numéro au cinéma italien dans son histoire qui permet de comprendre, sans doute, cette mise en perspective historique du «néo-réalisme» par Hans Lucas.

47. *La terra trema* (*la Terre tremble*, Italie, 1948). Réal., scén.: Luchino Visconti. *Stromboli* (Italie, 1949). Réal., scén.: Roberto Rossellini.

48. Une première «Chronique du 16 mm.» anonyme paraît dans le n° 4 à propos du festival international du film amateur organisé par le ciné-club de Cannes (p. 8).

49. Le festival du film de demain à Antibes, organisé par la Cinémathèque française, se déroula du 20 août au 20 septembre pour présenter «une vaste revue des œuvres les plus significatives de l'art cinématographique» passé («classiques») et présent (inédits) et aussi bien des productions d'artistes en 16 mm, avec un accent mis sur le documentaire (voir le n° 4 de la *Gazette*, pp. 1-2).

50. *Le Quadrille* (France, 1950). Réal., scén.: Jacques Rivette. Avec: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Cazalis.

51. *Aube ou Actualités 666* (France, 1950). Réal., scén.: Jean-Claude See.

52. *Mouvement perpétuel* (Québec, 1949). Réal.: Claude Jutra (on indique parfois aussi Michel Brault). Remporta le prix du film amateur au Canada et celui du court-métrage au festival de Cannes en 1950.

53. *The Uncomfortable man* (E.-U., 1948). Réal. Theodore Huff, Ken Munson.

Il faut excepter toutefois les petites images de Musidora, discrète magie qui restituait avec ingénuité l'époque de Feuillade. L'assez beau film du poète Jean Genêt, d'ailleurs tourné en 35 mm⁵⁴, comme aussi *Turay, énigme des plaines* d'Enrico Gras⁵⁵, dont la vulgarité dans la mise en scène a saccagé un thème original, cherchant sur les poteries usées les traces des dieux dont il voulait réincarner les intrigues incestueuses. Enfin, le *Picnic* de Curtis Harrington⁵⁶ qui doit son remarquable début à une direction d'acteurs tout droit inspirée de Louis Lumière. C'est en effet sur le plan de la *direction* de l'acteur, c'est-à-dire de la seule mise en scène, que pèchent la plupart des films dits «d'amateur», et certains le savent si bien qu'ils se sauvent par le prestige du kodakrome⁵⁷.

Un film tel que *le Quadrille* est un hommage au Lubitsch de *l'Éventail de Lady Windermere*, comme *Picnic* est un hommage à la *Partie de cartes* ou au *Goûter de bébé*. Ces deux films sont loin d'être parfaits, l'aristocratie de l'un et le naturel de l'autre sont trop et trop peu calculés. Mais il est bon qu'ils prouvent que le 16 mm n'a rien à gagner des libertés esthétiques que n'ont pas les professionnels et qu'en dehors des questions matérielles (dont chaque format tire ses avantages comme ses difficultés) il n'y a aucune différence entre le 35 mm et le 16 mm. Il s'agit seulement de faire du bon cinéma.

Hans Lucas

54. *Un Chant d'amour* (France, 1950). Réal., scén.: Jean Genêt. Prod. Nico Papatakis. Avec: Lucien Senemaud, Java, André Reybaz. Le film avait été présenté par Jean Boulet dans le n° 3 (pp. 1-4).

55. *Turay, énigme des plaines* (*Turay, énigme des llanuras*, Argentine, 1950). Réal.: Enrico Gras, Antonio Jimenez. Présenté au festival de Cannes en 1951.

56. *Picnic* (E.-U., 1948). Réal.: Curtis Harrington. Ce dernier (1928-2007) était proche de Maya Deren, Grigori Markopoulos et Kenneth Anger.

57. Cf. dans la «Chronique du 16 mm» du n° 4 la mention de «la supériorité incontestable des procédés de couleur format réduit sur ceux actuellement en cours dans le cinéma commercial» (*op. cit.*). Le kodakrome, pellicule inversible couleur a été créée par Kodak à destination des petits formats en 1935 (16 mm puis 8 mm).